

歌う詩人——ヴェーデキント、クラウス、ブレヒト、ビアマン

西岡あかね

二〇一六年十月、ボブ・ディランが同年のノーベル文学賞を受賞したというニュースはまだ記憶に新しい。当時、特に英語メディアには、この受賞に批判的な声が少なくなかった。往年のディラン・ファンを中心に祝いムードが支配的だった日本でも、世界で最も権威があるとされる文学賞が歌手に与えられたことを意外だと感じる人は多かったのだろう。「確かにディランは自分で詩も書くシンガーソングライターだけど、所詮は歌詞だし……」という戸惑いの声や、「歌詞も文学なの？」という素朴な疑問、またこうした疑問に対して、ディランの歌詞の「詩」としての文学性を強調する識者の論説まで、様々な声がメディアで紹介されたのを覚えている。

批判、当惑、肯定とそれぞれ異なるいずれの立場にも共通しているのが、文学とは文字に書かれたテキストのことだという前提だ。スウェーデン・アカデミーはディランの授賞理由を「米国の歌の伝統において新たな詩的表現を創造した」として、古代ギリシャの吟遊詩人ホメロスを引き合いに出しながら、ディランは「口語で表現する偉大な詩人」だと賛辞を贈った¹。いささか歯切れの悪い表現ではあるが、ディランが音楽とともに語られる詩の姿を再認識させたと評価することで、テキスト概念と結びついた従来の文学概念の見直し、あるいは拡大を意

図していたと読めなくもない。しかし、二十世紀のドイツ語圏の文学に携わっている私には、この受賞理由自体がいまさらという気がする。というのも、今では専らテキスト分析を核とする作品研究の対象になっているドイツ語圏の「大作家」には、音楽とともに歌われることを前提に詩を書くにとどまらず、みずから作曲し、さらには自作を歌う、現代のシンガーソングライターに近い存在が少なくないからだ。

そもそも近代のドイツ語圏の文学には長い「声の文化」の伝統がある。十八世紀の詩人フリードリヒ・ゴットリープ・クロップシュトックが、「詩の内容や適切な言葉と共に現れ出る魂」は詩が朗読されて初めて目に見えるようになると説いているように、ドイツ語圏の詩人たちは、書かれたテキストに声を与えることに非常なこだわりを持っていた。この朗読の偏重はその後ロマン派のサロン文化の中に受け継がれ、十九世紀中ごろまでに、朗読は教養市民層にとって必須のたしなみの一つとなる。このプロセスの中で、当初クロップシュトックやロマン派の詩人たちが目指していた、テキストと声の活き活きとした結びつきは忘れられ、朗読は小市民的な芸術鑑賞、あるいは芸術消費の対象になってしまった。

失われた声の力を再び文学に取り戻そうとする動きは、十九

世紀から二十世紀への世紀転換期に起こった。日常生活から隔絶され、制度化された「芸術」の殿堂に閉じこもることに反対し、より効果的な社会的発信力を文学に持たせようとする試みが、新しい世代の革新的な作家たちによって行われた。この過程で朗読文化もサロンの洗練から解放され、この時期にフランスから移入された文学キャバレー (Kabarett) のような、大衆娯楽的かつ演劇的な場に移された。

新たな、より日常生活に近い文学実践の場を集った詩人たちは、朗読文化の刷新と並行して、文学テキストを音楽とコラボレートすることにも熱心に取り組んだ。もともと、彼らは真面目な古典音楽となっていたドイツリート of 伝統につながるろうとしたのではない。キャバレーソングやシャンソン、オペレッタのような軽音楽から、大道歌手の歌や民謡、バラードのような古い庶民の歌謡、さらには労働歌や行進曲など、「クラシック音楽」の枠からはじかれた、ありとあらゆる「生活の中で歌われる歌」の中に文学テキストを自由に組み込むことで、詩に声を発する力をよみがえらせようとしたのだ。二十世紀初頭のドイツ文学における、この新しい声の文化の興隆から生まれたのが、様々なソングテキストとそれを自ら演奏する「歌う詩人」たちだった。

フランク・ヴェーデキント

フランク・ヴェーデキント (一八六四—一九一八) は、『春のめざめ』や『地霊』、『パンドラの箱』(ルル二部作) で知られる

劇作家だが、そのキャリアの中では俳優、演出家という実践家としての活動がかなりの比重を占めていた。一九〇一年から翌年にかけてはミュンヘンの文学キャバレー「十一人の死刑執行人」で、ギターを片手に自作のシャンソンを披露するなど、シンガーソングライターに近い活動も行っていた。

ウェーデキントのシャンソンは、世紀末のパリで生まれたモンマルトル・シャンソンの流れを汲む刺激的な風刺を含むもので、そこに大衆的な大道歌 (ベンケルザング) の伝統が加わった独特の作風を持つている。ベンケルザングとは、殺人などセンセーショナルな事件を題材にした物語を、その情景を描いた絵を紙芝居のように見せながら、歌を交えて披露する一種の大衆芸能である。墮落した少女を歌った『ブリギッテ・B』のようなバラードや、殺人を扱った『おば殺し』など、ウェーデキントのシャンソンには大道歌に典型的なモチーフやテーマを取り入れたものが多い。どの作品も、ブルジョワジーの良き趣味や良識を逆なでするような内容を平易な、いやむしろ俗な言葉でうたった詩だ。

『おば殺し』では、ドストエフスキの『罪と罰』の主人公ラスコーリニコフを思わせる若者が、金持ちの叔母を殺した顛末を物語る。大道歌手の伝統的な「殺しの歌 (モリタート)」が教訓的コメントで終わるのと対照的に、ヴェーデキントのモリタートは、叔母を殺した若者が判事、すなわち市民社会の正義の体现者を告発するセリフで閉じられる。(ちなみに最終行の「つけ狙う」は、原詩では *nachtrachten* となっているが、この語には「追いかける」と「訴追する」という二つの意味がかけられている。)

俺はおばをぶつ殺した、

おばは老いぼれで弱っていた。

でもあんなたちは、ああ判事さん、あんなたちは

俺の花咲く青春を、青春をつけ狙ったのさ。³

この陰惨な殺人をテーマとする詩にヴェーデキントは人を食った、まるで辻弾きの手回しオルガンのような、ことさらに俗っぽい、陽気な大道歌的メロディーをつけている。この奇妙に場違いな音楽は、「花咲く青春」を謳歌するに足る金を得るために、当然のように老い先短い叔母を殺し、何の罪悪感も持たない若い殺人者の単純素朴な世界観を表現している。物語と音楽の不調和は、この殺人者の世界観に嫌悪感を抱くだろう市民階層の聴衆をぞつとさせると共に、彼らをからかい、挑発する役割も担っている。つまり、ここでは音楽がテキストを補足することで、市民社会の秩序を一瞬ゆるがすような、アナキーでゲリラ的な効果が詩に付与されているのだ。

もちろんこの効果が発揮されるためには、詩がテキストとして読まれるのではなく、メロディーにのせて歌われなくてはならないことをヴェーデキントは良く理解していた。録音が残っていないので、彼が自作のシャンソンをどの様に歌っていたかは分からない。しかし、同時代人の証言によると、ヴェーデキントは「鼻にかかったような、甲高い」声をしており、「容赦のない鋭い」調子で歌ったという⁴。多分、伝統的なリートของ歌唱とは異なる、ことさらに耳障りな歌い方だったのだろう。ギターの弾き語りをするヴェーデキントを撮った当時の写真を見ると、ひげのない妙に肉感的な顔と、どこことなく眠そうで

いて、そのくせ鋭い眼光でカメラを見据えるような視線が目を引く。これは私の全く個人的な印象に過ぎないのだが、不思議と見る者をぞくつとさせる、「危ないおじさん」という雰囲気がある。同時代の評論によると、ヴェーデキントの出で立ちには、文学キャバレーの舞台に「悪魔的な雰囲気呼び起こす」のに一役買っていたという⁵。俳優でもあったヴェーデキントは、身体的な「外見」の効果も熟知していただろう。ギターを片手に歌う詩人の姿は、偶然生まれたスナップ写真ではなく、考え抜かれ、演出されたものであり、詩と音楽を補完するパフォーマンスの重要性を示唆している。



＜図1＞フランク・ヴェーデキント

ヴェーデキント自身は演劇の分野に野心を持っており、必ずしも文学キャバレーでの演奏活動に満足してはいなかったようだ。しかし、彼がシャンソン歌手として示した、詩と音楽とパフォーマンスが一つになった新しい文学実践の形は、「きわめて真剣な事柄を、芸術的に独創的な、そして決して退屈にならない形式で聴衆に語りかけたい」という要求に、彼自身の意図はどうあれ、最もふさわしいものだったと言えるのではないだろうか。

市民的良俗を挑発する、現代の大道歌手としてのヴェーデキントの本領は、ヴィルヘルム二世時代の権威主義的国家を風刺した政治的シャンソンの中でも遺憾なく発揮されている。文学キャバレー「十一人の死刑執行人」に参加する以前から、ヴェーデキントは皇帝不敬罪の廉で何度も追及され、一八九八年には裁判所から半年の禁錮刑も科されている、いわばいわくつきの作家だった。一九〇五年にオーストリアの雑誌『デイ・ファツケル』に発表された『ベルリンの動物学者』は、この裁判をネタにした詩だ。

ベルリンの動物学者

子供たち、どんなことがこのあいだ

ベルリンの動物の先生に起きたかきいとくれ。

とつぜん警官が先生を捕まえて

予審判事の前に連れていったとき。

この判事ときたら先生の足をぎゅっと踏んづけて

先生に容赦なく警告し

さつさと白状した方が身のためだというのさ
先生が陛下を侮辱したことをね。

先生は言ったとき。「判事さん、とんでもない
濡れ衣ですぞ。

なぜって雌牛が反芻動物だということが
世間の怒りをつけたことはまだありませんからな。
学問はもうそこまで進んでいて

このことは子供の本にも書いてありますぞ。
このことと陛下が関係あるとは
それこそ陛下への侮辱ですぞ！

陛下には——誓って申し上げますが——

私は常に当然の敬意を抱いております。

さよう、よく不敬の者が見つかった折には

ニュースを聞いて喜んでおります。

なぜってそんな折にこそようやく陛下は

ご自身の権威をお認めになれますからな。

それでもパッグ犬が——これは動かしようがありませんな——
哺乳類だということは疑いありません。

国家権力にも私は

規則通り常に服従してまいりました。

命令通りたびたび口もつぐんでおりましたし

無政府主義者と見ればつばを吐いておりました。

スパイが聞き耳をたてているクラブでは

子供の戯言しかしゃべりませんでした。
だからといって私は豚のことを
人間だということはできませんな。

あなたのことは尊敬しておりますよ、判事さん、
人間としてどこまでも尊敬しておりますよ。

しかしあなたはベルリンの極悪人どもを
いつも見逃してしまっておいでだ。

いかに私がシュヴァルツヴァルトから膠州まで、
帝国全土で万歳を三唱したいと切に願っておりますも
だからといってハイエナは縞模様ではありませんし
クジャクは綺麗な家禽ではありませんまい。」

こんな風に先生は言ったのさ。
でもその後で高等検事が弁論し
すべてがよくよく吟味されてから、
この先生は一年の禁固になったとき。
そんな訳だから動物学の研究にや
若い衆はみな気をつけな。
なぜって大概の動物にやあ
不敬罪の種が潜んでいるからさ。⁷

ここにあげたのは仮の訳でしかない。原詩の面白さは、詩中
に出てくるいろいろな動物の名前に隠された蔑称から生まれ
ている。例えば「雌牛 *Kuh*」は「バカな女」の隠語であり、雌
牛が「反芻動物」であるとは、「馬鹿な女が同じことを何度も

繰り返している」という意味になり得る。同様に「パッグ犬
Mops」は「間抜け面」、「ハイエナ *Hyäne*」は「がりがり亡者」、
「クジャク *Pfau*」は「見栄坊」の意味がある。「豚 *Schwein*」に
ついては説明はいらないだろう。

ヴィルヘルム二世時代のジャーナリズムや文学においては、
検閲の網をかくぐるために様々な隠語を用いた時局批判の
言説が発達した。これに負けじと検閲官も個々の語に過剰に目
を光らせ、その背後にある（であろう）不敬の意味合いを疑る
ようになったことで、検閲と風刺はいたちごっこの状態に陥つ
た。ヴェーデキントの詩に歌われた裁判風景は、この状況をあ
てこすっている。

動物学者の書いた本に、ここにあげた動物の名前が出てき
ても何の不思議もない。しかし、あらゆる言葉の裏に隠された、
皇帝に対する侮辱を見逃すまいとする当局者は、動物学者の
書物すら深読みし、そこに出てくる動物の名前にまで不敬罪の
種を見つけてしまうのだ。最終連の動物学を志す若者への忠告
は、どんなテキストも皇帝に関連付ける当局者の態度を茶化す
と共に、そもそも不敬罪を免れることの困難さを皮肉に表現し
ている。また、二連目の動物学者の弁論は、この当局者の深読
みが逆に、不敬罪が取り締まっているはずの行為に似てくると
いう矛盾をついている。

この風刺詩は子供の歌の体裁を取っており、ヴェーデキント
がつけたメロディーもそれに対応している。彼自身のパフォー
マンスは知るよしもないが、ブレイヒトソングの歌い手として
も著名な、プロレタリア演劇の俳優エルンスト・ブッシュが
一九六四年に行った録音を聴くと、まるで「みんなのうた」

にでも出てきそうなストーリーソングといった趣で、いささか大げさで情緒的な語り口が際立っている。この語り口は、詩が意図する当局への皮肉な当てこすりを強調している。また、子供にきかせる歌という形を取ることで、この極めて同時代的な詩に時代を超えた普遍性が付与される。すなわち、検閲行為に付きまとう、子供でも分かるような不条理なばかばかしさが、音楽によつて感覚的に表現されているのだ。

カール・クラウス

ヴェーデキントの『ベルリンの動物学者』が最初に掲載された雑誌『ディ・ファツケル』の主催者カール・クラウス（二八七四—一九三六）は、ヴェーデキントと同様、容赦ない風刺作家、攻撃的な論争も辞さないジャーナリストとして、同時代の先進的な文壇で絶大な影響力を誇っていた。歌う詩人としての側面を持つていたことでも両者は共通しているが、音楽に対するアプローチには違いがある。つまり、ヴェーデキントのシャンソンが、俗なキャバレーソングという大衆歌謡の衣をまとうことで反市民性を獲得していたのに対し、クラウスはオペレッタという小市民的な軽音楽劇の形式を用いて、市民社会の現実の低俗さや欺瞞性を表現しようと試みている。

一九二一年に発表されたオペレッタ『文学、あるいは今にわかるさ』の第二部、文学談義をたたかわせる人々のところに「違法出版者」が現れて、この世はすべて、「名声」も「出世」も「金」も報道次第だと語り、『プレス之歌』と題されたアリアを歌う。

出だしはこんな風だ。

最初に報道界があり
そして世界が現れた。
自らの利益のために
世界はわれらに服した。
我々の準備を
神は注視し、
しかして世界を新聞に
神はもたらした。

世界は満足した
新聞にのることに、
なぜなら結局この世では
みな報道を気にするもの。
起こらなかったことも
我々の知るところとなる、
新聞にふさわしければ
のせるまでさ。

旧約聖書の創世記を下敷きにしたパロディの形をとつて、報道こそが世界の創造者であると「違法出版者」は宣言する。しかも、「起こらなかったこと」まで現実を起こったことにしてしまふ、捏造者としての新聞のあり方ですら、彼はあつげらかと肯定してみせる。

新聞などの情報伝達媒体を表す語であるメディア (Medium)

には「霊媒」という意味もある。続く詩連では、新聞の報道が恣意的に生み出した現実を、読者がまるでお告げよろしく受け入れ、何の疑いも持たず、報道に文字通り「踊らされる」様が歌われる。これによってメディアとしての新聞が持つ魔術的な支配力が強調される。

読者は出たものを読み

人の考えを自分の考えにしてしまう。

それよりもつと儲かるのは

表沙汰にしなかつたとき。

沈黙か、然らずんば書くまでのこと、

木っ端みじんになる奴がいても我関せず。

仕事が

儲けになりさえすればいいのさ。

世界は生きている限り

我らの調べにあわせて歌う。

音頭は取り続けてやるさ

朝っぱらからね。

我らの貧しき音符通りに

人類はぎくしゃく踊っている。

なぜって人類は死者への感謝を

我らにささげているからさ。

しかも、この報道に善意はない。書くも書かぬも儲け次第、ありとあらゆる生活領域に介入し、自らの利益に相反するもの

には呪いの言葉を投げつける。続く最後の二連では、この報道の悪魔的性格があらわになる。

時代は我らから礼儀を教えられ、

精神は自家薬籠中の物。

なぜなら文化ファクターとして

我らは世界に名高き身。

来たれ、学者諸君、思想家諸君、

来やがれ、まあ何をぺちやくちや唄ってやがる。

あそこの高いところに首つり役人が

お前らを連れてつてくれますように！

我々は入り込み、押し入り、絡みつく

この世の生活に。

価値あるものに打ち勝ち

そこに張りぼてをこしらえる。

黒きこと

悪臭漂う地獄のごとし、

その悪魔の御座所に向けて

報道するのさ！⁹

まるで現代のメディア社会への風刺かと思わせるようなアクチュアリティーを持ったこの詩には、作者のクラウスによってメロディーがつけられ、彼自身が一九三〇年に行った録音¹⁰も残っている。同一のメロディーラインを変奏しながら二行ごとに付した単純な曲だが、いかにもオペレッタらしい軽快さ

で、「違法出版者」の自信満々な厚顔を際立たせている。クラウスは同時代の文壇では朗読の名手として知られていた。例えば、同時代の詩人パウル・ツェッヒはこう証言している。

彼（カール・クラウス）はむしろ手で語る。その素晴らしく神経質な、鑿で掘り出したような手で。彼はトロロンボーンのように耳を聳するような声を出す。¹¹



<図2>カール・クラウス

この短い証言からも、クラウスの朗読スタイルが伝統的で上品なサロンの朗読とはかなり異なるのが分かる。一九三四年のドキュメンタリー映像¹²には、『人類最後の日々』の一節や、カントのモットーを風刺化した散文『永久平和のために』などのテキスト（いずれも、第一次大戦で崩壊に至る近代ヨーロッパの市民社会とその文化を批判した、クラウスの代表的な作品）を朗読する姿が記録されている。この映像からは、折り目正しいスーツ姿のクラウスがせわしなく体を揺すったり、あるいはツェッヒの証言通り、神経質に手を振ったり回したり様々に動かしながら朗読する様子が確認できる。ひよろりとした体躯と知的で神経質そうな顔立ち、光線の具合でギラッと光るメガネ、その後ろで光るさらに鋭い眼光、これらの外見が相まって、まるでマッドサイエンティストを演じる性格俳優のような、何ともいえない禍々しい雰囲気醸し出されている。

さらに特徴的なのは声の使い方だ。低い調子から突然、声を張り上げ、甲高い、まるで怒鳴りつけるような声に変わり、声が裏返ってしまうこともある。また、ことさらにゆつくりと、引きずるように読まれる作品があるかと思うと、今度はせかせかとした早口で、あるいはキーキーわめきたてている様な口調で読まれる作品がある。さらにはマシンガントークのように言葉をつづけてくるパフォーマンスも確認できる。こう聞くと、クラウスの朗読は感情まかせの、コントロールされていない耳障りな素人芸だと思われるかもしれない。しかし、実際には、朗読をするクラウスの滑舌は非常に良く、どの様な声の調子でも発音は明瞭で、テキストの字句をはっきりと聞き取ることができる。つまり、感覚的にはむしろ不快感を起こさせる独特の

声の使い方は、上述のジェスチャーと同様、ある特定の効果を狙って意図的に選ばれたものである。クラウスはこの特異な朗読スタイルによってテキストを活性化し、そこに強い発信力や警告機能を付与しようとしているのだといえる。この点において、ツェッヒがクラウスの声を黙示録の天使が吹く楽器である「トロンボーン」に例えていたのは興味深い。

さて、『プレス之歌』に戻ろう。軽快なピアノ伴奏に合わせて歌うクラウスのパフォーマンスで際立っているのがテンポの自在さである。早いテンポと遅いテンポが目まぐるしく入れ替わり、陽気に歌うような調子が鋭い調子の語りに変わる。ジングシュピールの語り歌いに似たスタイルだが、その際、美声で母音の響きを強調するような、伝統的「歌謡」の要素は徹底して排除され、子音の摩擦音や破裂音、さらに巻き舌のR音が過度に強調されている。最終連を例にとると、出だしの「入り込み、押し入り、絡みつく (bringen, dingen, schlingen)」のパートは、声が裏返るほど最初の二つの単語のR音が強調され、むせるような早口で歌われる。続くパートでは特定の単語（「価値 Wert」や「黒い schwarz」、「悪魔 Teufel」、最終行の「報道する bringt」など）が甲高い声で異常に強調されることで、メロディーが断ち切られ、耳障りで鋭い音が鑑賞者の耳を攻撃してくるような感じがすると同時に、全体にやりすぎの感を与えることで滑稽な印象も生み出している。

この独創的な歌のスタイルは二重の意味でテキストを補完している。すなわち、ことさらに攻撃的なパフォーマンスは、一方で「違法出版者」に体现されるプレスの危険な暴力性と尊大な押しつけがましさを、いわばテキストの意味を超えて音響

的に体感させている。他方で、ばかばかしいほどに強調された、いわば演出過剰な演劇的スタイルをとることで、プレスに支配されている近代社会の滑稽さを露わにし、風刺の対象であるプレスに対するあざけりをも表現している。

ベルト・ブレヒトとヴォルフ・ビーマン

さて、ここまでウエーデキントとクラウスが、テキストと音楽をどの様にコラボレートしたか見てきた。両者とも、それぞれやり方や方は異なっているにせよ、音楽を介してテキストを演劇的パフォーマンスに変換することで、テキストの表現に感覚的效果を与えたり、あるいはテキストの文字の意味にはなかった意味や視点を付け加えたりしている点では共通している。つまり、ウエーデキントもクラウスも詩を唄として歌うことで、文学の発信力を多彩にし、拡大しようとしているのだ。この試みを受け継ぎ、一九二〇年代のアジ・プロ演劇の文脈で独自に発展させたのがベルト・ブレヒト（一八九八—一九五六）である。

二十世紀最大の劇作家の一人とされるブレヒトがソングやバラードを数多く作詞していることは改めて指摘するまでもないだろう。『三文オペラ』の中で歌われる『マッキー・メッサーのモリタート』や『人間の努力の至らなきの歌』（この二曲にはブレヒト自身が歌った録音もある）、あるいは『マハゴニー市の興亡』に出てくる『アラバマ・ソング』など、クルト・ヴァイル作曲による劇中歌は現代でもジャンルを超えた様々な歌手

によつて歌われ、ドイツ演劇の枠を超えて広く知られている。さらにブレヒトと音楽の関係については近年、主に演劇学的アプローチから光が当てられるようになっており、それと関連して、初期のブレヒトが歌手活動を行っていたことにも伝記的関心以上の注意が払われはじめた¹³。そこで、ブレヒト演劇において音楽が果たしている役割や、彼のソングの詳細については既存の研究を参照していただくことにして、ここではブレヒトがなぜ音楽にこだわったのかを簡単に見ておくにとどめたい。

『三文オペラ』の注釈の中でブレヒトは、劇中の挿入歌をドラマのセリフ部分から切り離して歌うよう指示している。俳優は、演じている登場人物になり切った状態で、ドラマの自然な流れの中で歌を披露してはならない。むしろ歌のパートはドラマの自然な流れを断ち切り、進行している物語に外側からコメントしたり、歌っている俳優が演じる人物の性格を批判的に指し示したりする¹⁴。つまり音楽は、観客に登場人物やストーリーに対して違和感を覚えさせるように働くことで、ブレヒト演劇の核となる「異化効果」を生み出しているのだといえる。ブレヒト自身が『三文オペラ』のソングについて解説した言葉を引こう。

バラード的な要素が支配的なこれらの作品は、默想し、道徳を解くような種類の唄だった。これらの唄はブルジョワの感情生活と追いはぎのそれとの近親性を指し示している。「登場人物の」追いはぎは、音楽の中でも、自分が持っている感情や偏見が、平均的なブルジョワや劇場を訪れている観客のそれと少しも違うわないことを教えてくれるのだ。「中略」音楽は、それが純粹

に情緒的な身振りをし、それ以外のどんな陶酔的な刺激も放棄することによつて、ブルジョワジーのイデオロギーを暴露する作業に協力していたのだ。音楽はいわば汚物を巻き上げる掃除婦であり、挑発者、密告者であつた。¹⁵

ここで求められている、高邁で上品に見えるブルジョワジーの生活の下に隠されたイデオロギーを身ぶりによつて指し示し、暴露する役割を音楽に遂行させるためには、コンサートホールで演奏される、それ自体が観客の感情移入を促してしまふ「陶酔的な」クラシック音楽を採用するわけにはいかないとブレヒトは言う。

実地に即して言えば、ジェスチャー的な音楽とは、特定の基本的身振りを俳優が演じられるようにしてくれる音楽のことだ。キャバレーやオペレッタで歌われている、いわば低級な音楽は、これまでもずつと、ある種のジェスチャーの音楽であつた。「真面目な」音楽はこれに対して、いまだに抒情主義に拘泥し、個人的表現を守っている。¹⁶

ブレヒトが俳優に音楽に入り込んでしまわないよう戒め、メロディーやリズムから独立した「醒めた態度」で「音楽に逆らつてしゃべる」ことを推奨するの¹⁷、軽音楽が持つ身振り言語的機能を最大限に活かすためだといえる。ブレヒトが、テキストと音楽と同等か、あるいはそれ以上にパフォーマンスが重要だと主張するのはそのためである。プロレタリア文学特有の階級闘争的な論理をひとまず脇におけば、演劇的性格を持つ

た「ジェスチャー的」な大衆歌の伝統に文学テキストを接続させようとする意図において、ブレヒトが先行する二人の反市民的風刺詩人につながっていることが分かるだろう。ただし、ブレヒトは音楽の重要性をより強く認識し、テキストと音楽の演劇的な結合をさらに理論的に追求している。だからこそ彼は、自作自演のシンガーソングライターのスタイルを捨て、先進的な現代音楽の作曲家や俳優との共同作業というスタイルを取るようになったのだといえよう。

さて、ヴェーデキント、クラウス、ブレヒトと続いてきた、二十世紀のドイツ文学における歌う詩人の伝統を、戦後のドイツで受け継いでいるのがヴォルフ・ビーママンだ。一九三六年にハンブルクで生まれたビーママンの両親は共に労働者階級出身の共産党員で、父はナチに対する非合法抵抗活動の末に強制収容所で殺されている。この生い立ちとも無関係ではないだろうが、社会主義に傾倒した彼は戦後、十七歳で東ドイツに移住する。一九五七年から二年間、ブレヒトが結成した劇団ベルリナー・アンサンブルで助手を務め、いわゆる「ブレヒト作曲家」の一人であるハンス・アイスラーの薫陶を受けている。ビーママンがギターを片手に東ドイツの文壇に登場したのは一九六〇年頃だが、そのキャリアの出発点でブレヒトの遺産に触れたことが、その後の作品にも大きな影響を与えている。

もともと、ビーママンのブレヒトに対する態度は単純ではなく、むしろアンヴィヴァレントなものである。一九六五年刊行の詩集『針金のハープ』に収録された『ブレヒトさん』には、偉大な先達に対する彼の複雑な感情がユーモラスに表現されている。(ちなみにブレヒトの墓は引用詩にある「ユグノー墓地」

ではなく、隣のドロテア街教区墓地にある。ビーママンの思い違いか、あるいはこの方が語呂が良く、音楽にのせやすいからそうしたのかもしれない。)

ブレヒトさん

死んでから三年たつて

ブレヒトさんは

ユグノー墓地から

フリードリヒ通りにそつて

自分の劇場まであるいていった。

途中でかれは

太った男と

太った女ふたりと

若い男に出くわした。

なに、と彼はおもった

これは勤勉なる

ブレヒト文庫の所員じゃないか。

なに、と彼はおもった

君らはまだ取り組んでいるのかね

あのがらくたに？

そして彼はほほえんだ

ずうずうしく——遠慮がちに

そして、満足だった。¹⁸

ショセー通りにあるブレヒトアーカイブはブレヒトが晩年を過ごした自宅で、件の墓地に隣接しており、ここからフリードリヒ通りに入ってほど遠からぬ場所にベルリーナー・アンサンブルは位置している。没後三年目というところ、ビーアマンがこのブレヒト演劇の殿堂たる劇場でまだ助手をしていた頃あたり、彼もこの道筋に住んでいた。死んだブレヒト（の幽霊？）が墓から出て、このなじみの道を通って「自分の劇場」まで歩いて行くというファンタスティックな物語は、死後数年たつてもなお、ブレヒトゆかりの地には彼のオーラが亡霊のように漂っていて、その影響力が弱まっていけないこと、さらにはビーアマン自身もその圈内にすることを暗示している。

小嘶風の詩のオチは、自分の遺稿整理に取り組んでいるブレヒトアーカイブの所員たちに出会ったブレヒトの反応にある。私もドイツ語圏の図書館にはたびたび出入りしているが、かの地のアーカイヴィストが細心の注意を払って資料を整理し、嚴格に資料を保管している様子には全く驚かされる。大作家の遺稿ともなると、残っているものすべて、ささいな書付やメモから落書きまでが徹底的に分類され、番号がふられてアーカイブに収められる。自分の遺稿がこのドイツ流の厳密極まりないアーカイブ作業の対象になっていくことを知ったブレヒトは、あんな「がらくた」まで保存するのいかいと所員をからかいつつ、それに満足する。

ビーアマンが確信を持った社会主義者だったことは先に述べた。しかし、東ドイツ移住後の彼は、現実存在している社会主義国家の官僚的体制が抱える矛盾を目の当たりにし、いまだ存在していない理想の社会主義の視点から現存の体制を批

判する立場を取るようになる。ブレヒトが同時代のブルジョワ社会に隠されたイデオロギー的矛盾を暴く挑発的な「密告者」としての機能をソングに与えようとしたのと同様、ビーアマンも彼の困難な内部告発的文学活動を、詩と音楽を手段として行ったのだ。しかし、一九六四年の西ドイツでのコンサート活動の後、ビーアマンは東ドイツ国内の公の場での活動を禁止され、出版も演奏活動もできなくなる。一九七六年にケルンで行われた伝説的なコンサートの中でビーアマン自身が語っているように、より良い社会主義の未来を信じて行った自身の活動が現存するドイツの社会主義国家から禁止されたことは、彼に非常な衝撃を与えたようだ。

このような状況にあつて、反ファシズムの闘士であり、ワイマル期期の代表的なカウンターカルチャーであるプロレタリア文学運動に独自の貢献をしたブレヒトが戦後、一九五四年一月には東ドイツ文化省の顧問に任命され、同年十二月にはスターリン平和賞を受賞するなど、新たに設立された社会主義国家体制の中で国民的詩人に祭り上げられたことに、ビーアマンは複雑な思いを抱かざるを得なかったのだろう。「ずうずうしく」そして「遠慮がちに」ほほえむブレヒトの姿には、体制の中でアーカイブ化されたブレヒトを、それでもどこか愛情をもつてからかうビーアマンの態度が透けて見えるようだ。

さて、では現実の社会主義に対する内部告発者としてのビーアマンの本領が発揮された詩を一つ見てみよう。『男のバラード』と題されたこの作品には、彼自身によって音楽もつけられている。（以下の訳は野村修氏の訳を参考にしつつ、適宜変更した。）

男のバラード

むかし男がいた
かれは片足を
はだしの足を
クソにつつこんだ。

男はむかついた
じぶんの片足に
この足ではもう
一歩もあるくまい。

そこには水がなかった
足を洗うにも
片足を洗うほどの
水もなかった。

で、男は斧をとり
足をおとした
切っておとした
慌ててその斧で。

あんまり慌てすぎていた
かれはきれいな足を
まちがった足を
慌てて切ってしまった。

かれは激怒した
決心した
もうひとつの足も
斧で切っちゃえ。

二本の足がころがつた
二本の足は冷え
そのまえに血の気が失せた
男がケツにのっていた。

党は切りおとしてきた
とてもたくさん足を
たくさん良い足を
党は切ってきた。

が、さっきの男と
違って
党にはまた足が
ときには生えることもある。

19

「昔あるところに… (Es war einmal …)」ではじまるこのバラードは、典型的なおとぎ話の雰囲気をもっている。道端の糞で足を汚した男が、汚れた足に辛抱できずに足を切り落としたところ、急ぎすぎて何と汚れていない方の足を切ってしまう、しまったと別の足も切り落として瀕死の状態に陥るとは、何とも

荒唐無稽なお話して、飄々とした語り口が男の滑稽な性急さを際立たせている。しかし、このおとき話めいた男の行動が突然、党の粛清行為とシンクロされることで、おとき話のようにばかっているがゆえに、それだけまたぞつとするほど不寛容で残忍な、ドイツ社会主義統一党（SED）による一党独裁体制下の社会主義のグロテスクな現実が浮き彫りになる。（男の行動が、小さすぎるガラスの靴に合わせて実の娘の足を切り落とした、シンデレラの継母を連想させるのは偶然ではあるまい。）

しかし最終連のコメントは一体どう解釈すればよいのだろうか。皮肉なのだろうか、それとも希望なのだろうか。この問いに答える前に、ビーアマンのバラードと好対照をなす、党をモチーフにしたブレヒトの詩を見てみたい。（以下の訳も野村修氏の訳を参考にしつつ、適宜変更した。）

党をたたえる

個人はふたつの眼を持ち

党は千の眼を持つ

党は七つの国家を見

個人は一つの都市を見る。

個人は自己の時を持つが

党は多くの時を持つ。

個人は消されることがある

しかし党が消されることはない。

なぜなら党は大衆の前衛

彼らの闘いを指導する、

現実の知識から汲みとられた

古典的理論家たちの方法で。²⁰

この詩は一九三〇年に初演されたブレヒトの教育劇『処置』²¹の劇中歌で、アイスラーが作曲を担当している。この戯曲は初演当時から様々な議論をよんだ問題作だが、一九三三年にヒトラーが権力を掌握した後に上演が禁止され、その後長らく上演されることがなかった。有名なレーニンの論文『党の組織と党の文学』（一九〇五年発表、ドイツ語訳初出は一九二四年）以降、プロレタリア文学の中で繰り返し扱われてきた古典的なテーマである、党と個人の関係をこの戯曲も扱っている。

あらすじを簡単に紹介すると、党から任務を与えられて旅に出た四人のアジテーターは秘密の任務を遂行するために身分を隠しており、不当な扱いを受けている労働者を見ても無視しなければならない。しかし仲間の「若い同志」は党の命ずる規律に疑問を抱き、自分の道徳観や感情を優先させて、苦しんでいる労働者たちを助けようとする。それを見た他のアジテーターは彼を教育しなそうと試みるが、それが失敗に終わったと見るや、遂には党の組織的活動の規律を守るために彼を殺害してしまふ。戯曲は、四人のアジテーターがこの同志殺害のいきさつを振り返り、党法廷の場で再現してみせるという、粹物語的な形で進行する。上掲の詩は、戯曲の終わり近く、三人のアジテーターと若い同志が革命の正義をめぐる議論する場面で、党法廷に擬した合唱隊によって歌われる合唱歌である。この戯曲の複雑な構造をとりあえず無視して詩のテキストだけを見ると、この明らかに共産主義的な合唱歌は、より大き

な組織や運動のためになら狭い個人の世界は犠牲にされ得ると主張しているように読める。もつとも、ブレヒトとの共同作業の中で書かれたアイスラーの音楽がこの戯曲の約半分を占めていることを考慮すると、そもそも音楽との関係を無視してこのテキストを論じてもいいのか疑問の余地があるのも事実だ²²。しかし楽譜もCDも出版されていないため、この問題に深く立ち入ることはできない。ここでは単に、反ファシズム闘争期のブレヒトが、いまだその輝きを失っていなかった社会主義のユートピアを信じて、党の組織的力学の現実を冷静にテーマ化していたことを確認した上で、「個人は消されても党が消されることはない」という一節が、ビーマンの詩の最終連で発せられた不確かな言葉（「党にはまた足が／時には生えることもある」と奇妙なコントラストを見せていることを指摘すれば足りる）。

党をテーマ化した二つのテキストの温度差は、両者が置かれていた歴史的状況の相違を反映している。では、ビーマンは自分の立ち位置をどの様に理解していたのだろうか。先に触れたケルンのコンサート（ちなみに、この西独での演奏旅行中、ビーマンは東独の市民権を突然はく奪され、強制的に亡命させられる）では、労働者風の口ひげを蓄え、左派の学生っぽい長髪をして、青い縞模様のシャツをラフに着たビーマンが、件のバラードを歌う前にこんな喋りを披露する。以下、DVD化されたライブ映像²³から聞き取った喋りを大まかに訳してみた。

僕が十二年前に西ドイツに来ていたとき、最初のツアーのときだけどき、どこの新聞だったか西側の新聞にこう書かれていた

んだ、「ビーマン、ウルブリヒトがビッターフェルトに集めた労働者詩人中、ぴか一の働き手」ってね。本当にこれに凹んじゃったのは、僕の活動が禁止された時だよ。でも、今日ここにいる人には分かるはずだ、今日だけじゃなく、彼らには僕を凹ませることはできなかったってことがね。



<図3>ヴォルフ・ビーマン

ビッターフェルトというのは東部ドイツにある都市の名前で、東ドイツ時代にはここに大規模な化学コンビナートがあった。一九五八年七月に開催されたSED第五回大会が「社会主義文化革命」を宣言したことを受けて、一九五九年四月には、この地でビッターフェルト作家会議が開かれた。この会議で

は、新しい社会主義国民文化の創造を掲げて、労働者の文学創造への参加が強く要求されると共に、作家が労働現場へ赴き、現地で作業に加わることも推奨された。この文化革命運動は、その後一九六四年頃まで、東ドイツの文化政策の基本路線となったが、ビッターフェルトはいわばその代名詞だったのだ。

ビーアマンの喋りは、ユーモラスな中に自嘲を含んだ深刻さが混じる複雑な味わいを持っている。一九六四年の西独ツアーで、ウルブリヒト主導のビッターフェルト路線に忠実な左翼詩人と西側社会で評された後、東ドイツでは逆に公の活動を禁じられるとは何とも皮肉な状況だといえる。ビーアマンは自分と性急に「切り落とされた足」を重ね合わせているのだろう、パフォーマンス中「足Fus」の語に様々な調子でアクセントを置き、観客にも一緒にこの語を歌うように促している。

ビーアマン自身がこの曲を「子供の歌」と呼んでいるように、彼は陽気なメロディーに乗せて（しかも、このメロディーがなんとなく「三分クッキング」のテーマ曲に似ていくものがないのかおかしい）、ことさらに滑稽な調子で、時には笑いをこらえるようなしぐさも見せながら、誇張した身振りや顔芸を交えて男の慌てふためいた様子を演じてみせ、同じ調子で最後の二連もさらつと歌っている。自分の足を切り落とした男の行為にリンクさせられた、党の行為の荒唐無稽なバカバカしさを際立たせるようなパフォーマンスだが、そこから一転、観客の拍手が鳴りやむのを待つて、最後に最終連がもう一度、ゆつくりと繰り返される。最初は自嘲を含んだ笑い声で、最後はうつむいて小さな低い声で。そして歌い終わった後、顔を上げたビーアマンは、茫然としたような顔つきで「でもいつ？」と早口につぶや

き、複雑な表情ではほえむ。あきらめなのか、捨てがたいユーピア的希望なのか、それは聴く者の感じ方次第だろう。バラードの最終連について、彼は続けてこんなことも言っている。これも大まかに訳しておく。

これはもともとは子供の歌なんだ。足が切られてるだけなら子供の歌だけど、で、そこにこの連が来る。これを聞いた子供はこんな風に言うかもしれない。「ママ、党って何？」ってね。まあね、こうなると荷が重いよ。僕が思うに、この歌は子供より大人の方を気疲れさせるだろうね。

大人が陥りがちな、否定か肯定か、あるいは右か左か、赤か黒かといった単純なテキスト解釈をビーアマンは退けている。子供の何気ない質問が大人をときに困らせたり、いらだたせたりするように、彼の歌も聴衆を挑発し、困惑させ、西側の聴衆に自分達の隣人であるもう一つのドイツ社会の現実について自ら考えるよう促している。ヴェーデキント以降、ドイツ語圏の二十世紀文学の伝統となった、大衆歌の衣をまとった鋭い風刺精神を、ビーアマンが戦後ドイツの特殊な文脈で発展させたことが良く分かる例である。

近年、ビーアマンの後を継ぐ詩人は出ていない。作家による自作朗読会が頻繁に開催されるなど、「声の文化」へのこだわりはいまだ消えていないようにも見えるが、文学はドイツ語圏でも再び「純文学」的テキストに回帰する傾向にある。詩がユーピア的批判精神を持ち得ることが信じづらい時代には、これも避けがたい流れといえるのかもしれない。

註

- 1 『毎日新聞』二〇一六年十月十三日。〈<https://mainichi.jp/articles/20161014/k00/00m/030/057000c>〉(最終閲覧:二〇一八年一月二十四日)
- 2 Reinhard Tgahrt: Dichter lesen. Bd. 1: Von Gellert bis Liliencron. Marbach a. N. 1984, S. 40.
- 3 Frank Wedekind: Werke. Bd. 1: Gedichte und Lieder. München 1996, S. 94.
- 4 Walter Rösler: Das Chanson im deutschen Kabarett 1901-1933. Berlin (DDR) 1980, S. 274 参照。
- 5 Heinz Greul: Breiter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarets. Köln / Berlin 1971, S. 150 参照。
- 6 ヴェーゲキントからズルリンの劇場監督ツィッケルへ宛てた一九〇一年九月二十一日付の手紙。Heinz Greul: Breiter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarets. Köln / Berlin 1971, S. 155 から引用。
- 7 Frank Wedekind: Werke. Bd. 1: Gedichte und Lieder. München 1996, S. 89-91.
- 8 Ernst Busch: Streit und Kampf [CD]. BARBAROSSA 2001.
- 9 Karl Kraus: Dramen. Hrsg. von Christian Wagenknecht. Frankfurt a. M. 1989, S. 57-58.
- 10 Karl Kraus liest aus eigenen Schriften [CD]. Preiserrecords 1989.
- 11 Paul Zech: Karl Kraus in Berlin. In: Die Bucherei Maiandros. Das Beiblatt des 3. Buchs, 1. Februar 1913, S. 7.
- 12 Karl Kraus. Aus eigenen Schriften. ヴェーン・フィルムアーカイブのホームページ上で動画が公開されている。〈<http://mediawien-film.at/film/314/>〉(最終閲覧:二〇一八年一月二十四日)
- 13 市川明(編)『ブレイヒト 詩とソング』花伝社、二〇〇八年、参照。
- 14 ヘルトルト・ブレヒト『ブレイヒト戯曲全集』第二巻、岩淵達治訳、未来社、一九八八年、二二六・二二七頁。
- 15 Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht u.a. Bd. 22: Schriften 2-1. Frankfurt 1993, S. 156-157.
- 16 Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht u.a. Bd. 22: Schriften 2-1. Frankfurt 1993, S. 159.
- 17 シルトルト・ベント『ベント戯曲全集』第2巻、岩淵達治訳、未来社、1998年、237頁。
- 18 Wolf Biermann: Die Drahtarte. Berlin 1965, S. 23.
- 19 Wolf Biermann: Die Drahtarte. Berlin 1965, S. 73-74. (邦訳: 野村修訳『ヴォルフ・ビーマン詩集』晶文社、一九七二年、六十一・六十四頁。)
- 20 Bertolt Brecht: Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band. Hrsg. von Suhrkamp Verlag. Frankfurt a. M. 1981, S. 464. (邦訳: 長谷川四郎、野村修訳『ベントの詩』河出書房新社、一九七二年、二二八頁。)
- 21 Bertolt Brecht: Die Mahnahme. Zwei Fassungen. Hrsg. von Judith Wilke. Frankfurt a. M. 1998.
- 22 この戯曲における音楽の役割については次の論文を参照。Joachim Luechesi: «Das Stück wirkt mit der Musik ganz anders!». In: Inge Gellert u.a. (Hg.): Massnahmen: Bertolt Brecht/Hanns Eislers Lehrstück Die Massnahme: Kontroverse, Perspektive, Praxis. Berlin 1999, S. 189-195.
- 23 Wolf Biermann: Das Kölner Konzert. 13. November 1976 [DVD]. Indigo 2011.
- 〈図1〉 フランク・ヴェーゲキントの肖像。 Ernst Busch: Streit und Kampf [CD]. BARBAROSSA Musikverlag 2001. リベントリーにも転載。

〈図2〉 カール・クラウスの肖像。 Ausschnitt aus dem Originaltonfilm
"Karl Kraus. Aus eigenen Schriften". ユーレン市図書館ホームページ <[http://
www.stadtbibliothek.wien.at/bestaende-sammlungen/objekte-monats/objekte-monats-2014/objekt-monats-april-2014-karl-kraus-eigenen](http://www.stadtbibliothek.wien.at/bestaende-sammlungen/objekte-monats/objekte-monats-2014/objekt-monats-april-2014-karl-kraus-eigenen)> (最終閲覧:
二〇一八年一月二十四日)

〈図3〉 ヴォルフ・ピーアマンの肖像。 Biermann während des legendären
Konzerts in Köln am 13. November 1976. 中部ドイツ放送(MDR)ホームページ
<<https://www.mdr.de/zeitreise/ddr/biermann-ausbürgerung-ddr-100.html>> (最
終閲覧:二〇一八年一月二十四日)